

ALINA REYES ET LE CORPUS NATURALISTE

I - Analyse textuelle du *Boucher* - De la socialité à l'animalité, régression et acquisition de la liberté

"Cela dit en vers de huit pieds
A seule fin de prendre date
Je lâche mon humanité
ET JE M'EN VAIS A QUATRE PATTES"

(Léo Ferré, "T'es Rock, Coco!")

De nos jours encore, le genre dit érotique souffre d'une sorte d'anathème. Certains auteurs, comme le marquis de Sade ou Leopold von Sacher-Masoch, ont réussi à être reconnus, surtout grâce au surréalisme et à l'effet du temps, plus que par un véritable retournement de l'opinion populaire. C'est pourquoi le livre d'Alina Reyes, intitulé *Le Boucher*¹ (1988), doit attirer notre attention à plusieurs titres. Tout d'abord parce qu'il représente parfaitement le genre, mais que la forme narrative choisie rappelle beaucoup André Pieyre de Mandiargues². On y trouve en effet une verve morale, que l'on aurait tendance à rapprocher des oeuvres de Sade (notamment *La Philosophie dans le boudoir* de 1795), de Régine Deforges³, ou de Mandiargues⁴. Ainsi, cette ambivalence entre le conservatisme du thème (l'amour représenté dans sa charnalité la plus crue et la plus acide) et le modernisme de la forme, allié lui-même à une volonté évidente de démonstration (ce qui en soi n'est pas propre au roman érotique contemporain, malgré ce que les exemples cités pourraient laisser penser), offre un premier point très intéressant, car il permet d'analyser les modes de représentations du genre dit érotique.

Ensuite, cet ouvrage offre un intérêt plus conjoncturel, qui se situe au niveau de son accueil par la critique. Il fut en effet "goncourisable", et bénéficia avant tout d'une abondante publicité.

L'auteur passa même dans l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*. Ainsi, *Le Boucher* permet-il d'aborder la mythologie sexuelle collective. En effet, il s'impose comme un ouvrage purement pornographique, au même titre que l'*Autoportrait en érection* de Guillaume Fabert⁵ (1989), qui connut lui aussi un important succès de librairie. Pour ces deux livres, l'intérêt public vient de cette transgression suprême de l'interdit qui est la loi du genre, renforcée dans les deux cas par des sujets volontairement scabreux⁶ (*Le Boucher* racontant l'attirance d'une jeune étudiante des Beaux-Arts pour un boucher, justement parce qu'il la répugne, autant dans son office de boucher qu'en tant qu'homme adipeux et vulgaire, quant à l'*Autoportrait*, il traite tout simplement de la biographie de la verge du narrateur), mais surtout du fait qu'ils s'inscrivent tous deux, comme on l'a dit, dans une volonté de démonstration.

Dans les deux cas, l'érotisme est un prétexte. La trivialité vient en effet plus du thème que de la manière de le traiter. L'*Autoportrait* commence par un rappel érudit du genre érotique. De plus, le narrateur y garde toujours une certaine retenue. Alors que les événements relatés sont puissamment suggestifs, la narration en elle-même semble "asexuée", en ce sens qu'elle emprunte, dans un style recherché, au registre de l'érudition, du souvenir, et de la confidence. Le pornographique n'y apparaît donc que comme une attitude, une pose. De même, la narration du *Boucher* emprunte non pas au genre érotique (qui le plus souvent use de phrases purement prédictives, afin de ménager le style au profit de l'effet) mais au nouveau roman. On pourrait citer Marguerite Duras (à cause de la vindicte sentimentale et de la brièveté du récit), mais Mandiargues semble mieux correspondre. Reyes utilise en effet de longues phrases comme lui (ou Marcel Proust). Plus encore, l'auteur s'installe dès le début dans une position intellectuelle, d'abord par le choix de son pseudonyme, Alina Reyes étant le nom d'une héroïne du romancier Julio Cortázar, et ensuite par le dénouement de l'oeuvre, directement calqué sur celui d'*Emmanuelle*⁷ (1959).

Pour résumer, on pourrait dire que l'*Autoportrait* use du monologue comme d'un mode référentiel, courtois et politisé⁸ (c'est-à-dire à la fois polémique et inscrit dans la mentalité de son époque), alors que *Le Boucher* utilise l'érotisme comme véhicule d'une histoire pulsionnelle, psychologique, et intellectuelle.

Pulsionnelle tout d'abord parce que la jeune femme mise en scène éprouve un déchirement perpétuel entre son amant, Daniel (dont le prénom est par ailleurs celui d'un des quatre prophètes bibliques), et le boucher. Les moments où ses pulsions l'entraînent donnent toujours lieu, et c'est en partie ça qui crée l'atypisme de l'oeuvre, non pas à une relation pure et simple de l'action, mais à des envolées lyriques usant de métaphores, de périphrases, voire d'allégories. L'aspect névrotique de la progression du récit se ressent aussi par l'abandon progressif de la syntaxe, et surtout de la ponctuation. La fin reviendra à une écriture plus "à plat", ce qui renforcera dans l'esprit du lecteur l'idée qu'il a assisté à un parcours initiatique, du passage des épreuves jusqu'à l'apothéose finale, qui correspond au succès et au franchissement de ces obstacles.

Lorsque la narratrice entre dans ces moments de transe profonde, elle abandonne totalement la ponctuation, et use d'associations plus que d'un discours vraiment suivi. On peut citer le moment où elle dit : "*le voleur de lune ne reviendra jamais pour cueillir les étoiles il y aura des fantômes étrangement pareils à ton visage sombre*"⁹. Si l'on comprend l'allusion au voleur de lune (il s'agit du boucher), celle-ci s'encombre de tout un appareil discursif superfétatoire, qui finit par confondre Daniel et le boucher, car "*ne reviendra jamais pour cueillir*" désigne Daniel. De plus, Reyes use de l'association d'idées ("*lune*", "*étoiles*", "*fantômes*", "*sombre*"). Ici par exemple, l'image de la lune appelle celle des étoiles, qui, associées à la notion de perte et d'abandon, introduisent l'idée d'obscurité, de nuit, et donc de fantômes, dont le thème réfère à la fois à la nuit et à l'abandon du corps par l'âme (or, comme on l'a dit, Daniel est un archétype de l'ange, la narratrice lui écrit, mais n'obtient jamais de réponse, il a

donc, du fait que le récit est homodiégétique, la position ontologique traditionnelle de l'aimé absent, et permet ainsi à l'auteur de mettre en place le combat entre les pulsions corporelles et spirituelles). La forme poétique¹⁰ (qui brise volontairement avec la prétention de trivialité du thème) vient ainsi souvent transcender le pragmatisme de la situation (comme dans cette redondance: "*sa lame fendra et fendra encore fendra et fendra encore fendra et fendra encore jusqu'à m'emplir de son lait blanc*"¹¹). Enfin, les pulsions de la narratrice sont rendues dans leur ambiguïté (elles provoquent en effet à la fois l'assouvissement et le bien-être, mais se situent du côté obscur, sale, et affectent donc une attirance anale alliée à une volonté de succion); Reyes multiplie l'emploi des liquides qui associent, pour reprendre le mot de Julia Kristeva à propos des "*Rythmes phoniques et sémantiques*", "*l'oralité incorporante et l'analité destructive*"¹².

On a dit que le récit offrait aussi un point de vue psychologique et intellectuel. La psychologie intervient également au niveau sémantique. Il est important en effet que la cohérence du développement ne soit jamais brisée, même lorsque le flot syntaxique est en quelque sorte "déchaîné" par l'abandon simultané de la ponctuation et du discours suivi (qui, comme on l'a dit, est remplacé par l'association d'idées).

Ainsi donc, le prolongement sémantique de la forme linguistique pure garde toujours sa préséance. Et ce signifié permanent est sous-tendu par la progression du récit et son aspect chaotique. Tout d'abord, cet aspect entretient l'idée qu'il y a un dialogue entre les parties descriptives et les parties métaphoriques du récit. Le découpage du roman vient conforter cette hypothèse. La première partie, qui met en scène les personnages et se situe dans la boucherie, parmi les clients, dans le monde "réel", sert de point de mire à la seconde, qui se passe dans l'appartement du boucher, et ne relate en fait que l'acte sexuel lui-même, puis le retour en ville de l'étudiante. D'un autre côté, la première partie raconte l'histoire de la rencontre et de la relation entre Daniel et la narratrice, alors que la deuxième

montre l'accomplissement de l'acte sexuel avec le boucher. Pareillement, la première partie s'intéresse surtout aux paroles grivoises du boucher pour la jeune étudiante, ainsi qu'aux rapports sociaux entre les personnages (la situation est précisément décrite, c'est l'été, les gens sont habillés court, le patron fait souvent l'amour avec la bouchère dans la chambre froide, le boucher lorgne les clientes, la narratrice explique ses pulsions, raconte qui elle est, les réactions du boucher et des clients sont assez minutieusement étudiées, etc.). Alors que la seconde partie n'offre plus de dialogue, et que tout passe alors par les impressions de l'étudiante. On aurait pu s'attendre à ce qu'elle se soumette entièrement à la volonté du boucher, or c'est plutôt elle qui semble le soumettre à son désir (elle lui passe du savon sur le corps sans qu'il ait le droit de la toucher, elle l'attache, etc.). C'est en fait les actes et la jouissance de la jeune femme qui sont alors privilégiés.

Ainsi, de façon sommaire, on pourrait diviser le texte en deux parties sémantiques, qui correspondent d'ailleurs à celles de l'auteur, la première étant descriptive, et la deuxième ce que nous appellerions narrative, dans le sens où la psychologie des personnages y est abandonnée au profit de l'action et de la description appuyée de la jouissance isolée de l'étudiante.

Dans cette seconde partie, l'aspect psychologique fait lien avec ce que l'on a appelé l'aspect intellectuel. Dès la première partie en effet, la jeune femme nous a décrit son aversion pour les autres femmes, mêlée à son désir ambigu de les faire violer par les hommes qu'elle désire. Cette asocialité (*"Comme chaque fois que nous étions tous les deux seuls, le boucher et moi, le jeu revenait, notre jeu, notre invention précieuse pour anéantir le monde"*¹³) se renforce encore dans la deuxième partie. Dans la première toujours, la narratrice opère une habile scission entre les clients et ceux de la boutique. Les clients sont des vacanciers ou de vieilles rombières, leurs habits sont imbéciles et servent surtout à cacher la nature:

"Nous étions pris dans un réseau de chairs comme des mouches dans une toile d'araignée. Du décolleté des femmes, du short des hommes, je voyais pendre encore des lambeaux de cette matière molle dont ils s'étaient arrachés à grand-peine pour circuler dans la rue, sur la plage, ressembler au béton, à la pierre et au sable, à tout ce qui n'a pas de sang qui bat, de coeur qui palpite, de sexe qui enfle"¹⁴.

Il en est de même des habitudes de la civilisation:

"Le patron aussi avait son langage secret, que vous ne compreniez pas davantage. Quand il disait tout haut et très vite en vous servant, madame: "La lam'dème, elle a un beau luqué que je lécherélème lienboc", qu'auriez-vous pu répliquer? Sans doute soupçonnez-vous quelque faille, sentiez-vous chanceler un peu votre assurance. Mais vous préférez n'en rien montrer, madame, car ç'eût été y perdre votre honneur, briser votre belle carapace de majesté désincarnée et, surtout, être obligée de faire scandale et d'abandonner là un si beau gigot, si vous aviez voulu comprendre que le patron, votre boucher, tenait publiquement un double langage, l'orthodoxe et le louchébème"¹⁵.

D'une façon plus générale, l'amour est à la fois mort et renouvellement: *"Je t'aime tu m'entends? Ca veut dire je te veux, je te jette, je t'ai horreur, je t'ai zéro, je t'ai plein, je te mange, je t'avale, je te prend tout, je me détruis, je te m'enfonce, je te me défonce à mort"¹⁶.*

L'amour est essentiellement lié à une jouissance bestiale. On apprend dès le début l'envie de l'étudiante de faire de petites sculptures (des sortes d'entités-microcosmes), mais elles se brisent entre ses doigts¹⁷. Toutes les marques extérieures de la possession ou de la beauté (qui par nature, en tant que symbole moral, transcende le désir en quelque chose de "bon") aboutissent irrémédiablement à la fin, à la mort. Daniel est toujours absent, il est beau mais ne s'intéresse que de loin à elle. Et elle semble avoir essayé de construire une relation durable à partir d'une relation ponctuelle, un soir où elle viola le lit de l'"ange" qui la dépucela¹⁸. De même, elle

a dû jeter des roses, encore belles, qu'elle essayait en vain de peindre, car elles sentaient la pourriture, et les effeuilla avant d'en jeter les pétales dans la poubelle¹⁹. Ainsi donc, tout ce qui est beau, ou plutôt sophistiqué, est destiné à mourir (c'est ce qui fait d'ailleurs que la fin du récit, quand l'étudiante se met à manger les herbes sur le bord de la route, et *surtout* des roses²⁰, doit être d'emblée interprétée comme une renaissance par identification magique à la Nature - l'ingestion représentant symboliquement le vol de l'âme²¹ et, ainsi que le rappelait fort justement Jacques Gélis en 1984, "*dans certaines traditions folkloriques, la feuille de rosier mangée par une vierge (étant cesser provoquer) la grossesse*"²² -).

Ainsi, l'amour est représenté sous le signe apparemment romantique de l'amour cannibale²³: "*La viande noire luisait, avivée par l'attouchement du couteau*"²⁴. Mais en réalité, l'amour est le symbole de l'introversion décisive de l'ego de l'étudiante. Elle retourne ainsi à un état d'extase foetale et organique, bestial comme elle le définit elle-même à plusieurs reprises. Elle a tenté d'organiser autour du mythe de Daniel ce retour au père: "*Et les deux bêtes nocturnes s'étaient reconnues sans peine, il m'avait accueillie et prise contre lui, j'avais touché sa peau et flairé son odeur, il avait mis son sexe dans le mien*"²⁵ (il faut noter que, déjà là, l'amour se fait silencieux, ou nie plutôt la verbalité). Or, si l'on suppose que Daniel est une figure angélique et que, comme nous le postulons, Reyes tente de battre en brèche le thème judéo-chrétien de l'amour unique et pur, le combat de Daniel avec les fauves, qui se combine d'ailleurs avec sa vision des "*bêtes*"²⁶, prend toute sa valeur par rapport au parcours initiatique païen et régénérateur - sur lequel nous reviendrons - de l'héroïne de Reyes qui, s'émulant au travers de son animalité retrouvée et assumée, offre un contre-exemple parfait de l'*Unio mystica* du prophète biblique, épargné par les fauves).

Mais ce n'est qu'avec le boucher et le patron, hommes du peuple

aux plaisanteries grasses²⁷, que l'héroïne va atteindre à ce degré de connaissance primaire, qui correspond en fait à sa réconciliation morale avec son corps: *"Mais le boucher est plein de chair, et il a l'âme d'un enfant.... Mais le boucher est un vicieux, je ne veux plus qu'il rêve de moi"*²⁸.

L'acte avec le boucher réintègre soudain la notion d'espace et de temps, par la prise de conscience de l'époque où il a eu lieu²⁹:

*"L'été dernier, premier acide, j'ai perdu mes mains d'abord, et puis ensuite jusqu'à mon nom, jusqu'au nom de ma race, perdue l'humanité dans ma mémoire, dans le savoir de ma tête et de mon corps, perdue l'idée de l'homme, de la femme ou même de la bête; je cherchais un peu, qui suis-je? Mon sexe"*³⁰.

En d'autres termes, elle opère un processus de régression totale. D'abord, elle perd l'usage de ce qui, populairement, est censé différencier l'homme de l'animal: les mains (et la station debout par voie de conséquence). Puis le pouvoir de dénomination, qui passe symboliquement ici par l'oubli de son nom (il faut y voir à la fois une régression vers l'état foetal et la volonté de se mettre en marge d'une organisation prédisposée de la société, on ne *se nomme* jamais, mais l'on *est nommé*).

Cette extase jouissive et macabre, qui conduit à une renaissance est elle-même symbolisée par le réveil dans le fossé: *"L'aube me ramassa dans le fossé. J'étais poisseuse, pleine de terre, assoiffée, couchée dans un trou qui l'hiver servait à l'écoulement des eaux"*³¹. Après s'être souillée avec le boucher, elle va se livrer à deux inconnus. Sa démarche est moins celle, comme on pourrait le croire, d'un rejet psychopathologique, que d'une volonté concertée de se fondre dans la masse informe du monde primaire et primordial de la bestialité. La comparaison implicite entre les écoulements du fossé et les écoulements menstruels le prouve, mais Reyes l'écrit explicitement à plusieurs reprises:

*"Ne sommes-nous pas ridicules de vouloir attraper le monde avec nos stylos, nos pinceaux au bout de notre main droite? Le monde ne nous connaît pas, le monde nous échappe. Je voudrais pleurer quand je vois le ciel, la mer, quand j'entends les vagues, quand je me couche dans l'herbe, quand je regarde une rose. Je mets le nez dans la rose et je suce le blanc de l'herbe, mais l'herbe et la rose ne se donnent pas, l'herbe et la rose gardent leur mystère./ As-tu jamais été frappé par l'énigmatique présence des citrouilles énormes au milieu d'un potager? Elles sont là, calmes et lumineuses comme des Bouddhas, aussi lourdes que toi, et, devant cette création insolite de la terre, soudain le doute te prend, tu bascules hors de ta réalité, tu regardes ton corps avec étonnement et tu tâtonnes comme un aveugle. Le potager reste impassible... Et toi, doucement, tu t'en vas, étranger"*³².

Les symboles de régénération et de fécondité de la citrouille³³ (qui est par ailleurs aussi, dans une certaine mesure, une image anthropomorphique, comme la mandragore) et du liquide blanc de l'herbe n'échappent pas. Ils permettent de comprendre que ce que l'étudiante recherche dans les bras du boucher, c'est cette communion avec l'univers primordial. On pourrait citer à nouveau le passage *"Et les deux bêtes nocturnes s'étaient reconnues sans peine..."*³⁴. Mais plus révélateur encore est le passage qui atteste que cette communion s'est faite, après qu'elle ait fait l'amour avec le boucher:

*"Au monde restait mon sexe, sans nom, et sans envie de pisser. Le seul endroit où mon âme s'était réfugiée, concentrée, le seul où j'existais, à la manière d'un atome, errant entre ciel et herbe, entre vert et bleu, sans autre sentiment que celui d'un sexe-atome, juste, à peine, travaillé par l'envie de pisser, égaré, bienheureux, dans la lumière, presque à Saint-Laurent,... mon être est là dans cette sensation au centre du corps, annihilé le reste du corps,... le trip total... comme d'être pendu la tête en bas dans la grande spirale de l'univers"³⁵ ... après je me dis "c'est vrai ça, qui suis-je?" et "tiens! comme le monde est beau, avec toutes ces grappes de raisin noir"³⁶ ..."*³⁷.

C'est là où l'aspect intellectuel reprend le pas sur le psychologique. L'épisode final du fossé, qui ne peut être que

rapproché de celui du *Manifeste du futurisme* de 1909 de Filippo Tommaso Marinetti, implique la même symbolique: renaissance du sein matriciel et transcendance de l'*ego*³⁸. Et lorsque la narratrice dit: *"J'aimais ce fossé, j'étais contente de m'y traîner"*³⁹, cela induit la réflexion suivante: *"J'étais au bord de la route. Je me mis à faire mon chemin à quatre pattes... J'entendis de loin venir une voiture. Je m'aplatis contre le sol autant que je le pus, me fis de toutes mes forces caméléon, herbe, bord de route"*⁴⁰. Le livre se termine sur l'"image" de la jeune femme mangeant les pétales d'une rose⁴¹. La fusion terminale est donc opérée (comme elle l'est déjà dans *Sexus* de 1949 de Henry Miller, dont la fin, qui met en scène l'auteur devenu mi-homme mi-chien entre les mains de Mara-Mona, symbolise sans doute ainsi la métamorphose du jeune homme à l'aube de son activité d'écriture, le changement de la chrysalide en papillon).

En réalité, il faut voir dans cette apologie de la condition animale et dans la recherche de cette fusion universelle chez Reyes la perpétuation de la mythologie de la fin du XVIIIème siècle (comme l'atteste la brièveté du texte, dont on a déjà parlé, et qui lui donne l'aspect d'un pamphlet). Il s'agit d'une forme rousseauiste de naturalisme éthéré, mais dans un style propre à la vision sadienne de la virilité. Ainsi, Reyes offre, comme Fabert, une tentative, très semblable à celle de Sade (dans la vision ontologique de la Nature⁴² par exemple)⁴³, de mise à l'écart de la mythologie judéo-chrétienne de l'amour divin. Fabert écrit:

*"... les sentiments donnent trop souvent prétexte à des effusions romanesques qui n'en finissent plus. A force de s'ausculter le coeur, on en oublie sa verge, et les débordements de l'un font oublier les déceptions de l'autre./ Je vais donc tenter de dresser une sorte de tableau clinique de ma sexualité, c'est-à-dire de mes rapports physiques avec les femmes./ De même qu'un écorché expose l'agencement exact des muscles d'un homme en sacrifiant son aspect extérieur, j'aspire à donner la mesure de mes goûts, dégoûts, appétits, frustrations et plaisirs physiques, en les isolant complètement de leur contexte sentimental"*⁴⁴.

De fait, la référence à Jean-Jacques Rousseau n'est pas suffisante en elle-même. Si elle explique le "concept" philosophique du texte, elle laisse de côté son aspect profondément moderne. Car en réalité, *Le Boucher* se sert du mythe naturaliste pour développer un individualisme très contemporain, dans lequel la vision de l'Autre reste extérieure et subjective (qu'il s'agisse des clients de la boucherie, du patron et de la bouchère, qui ne sont vus qu'à travers le biais de l'observation purement *éthologique*, du boucher ou des anonymes⁴⁵ dont la jouissance n'est pas regardée comme un but mais comme un moyen, l'amour ayant pour fin la satisfaction personnelle).

II - Ouverture sur une explication ethnopsychologique de l'oeuvre

On notera que cette extériorité de la vision de l'Autre, cette conscience accrue de l'altérité, passe, au niveau narratif, par deux positions concurrentes; d'une part un dénigrement constant de l'homme par la critique de son sexe (vulgarité du boucher, insignifiance des hommes qui ne vivent que pour la jouissance), et d'autre part par la contemplation extatique de son propre sexe, ou de ses emblèmes (la rose, la citrouille, la terre, etc.).

L'un des passages précédemment cités⁴⁶ rend bien cette double dialectique. D'une part les symboles phalliques (bras ou objets longs) sont reconnus comme vains et "ridicules": "*Ne sommes-nous pas ridicules de vouloir attraper le monde avec nos stylos, nos pinceaux au bout de notre main droite? Le monde ne nous connaît pas, le monde nous échappe*". D'autre part les symboles du sexe féminin (la mer, la terre) à la fois s'identifient à la femme, en l'occurrence la narratrice qui en est l'épigone, et apparaissent comme des objets constants, immuables et rassurants, au contraire donc des symboles phalliques, vains, futiles et éphémères. L'identification entre les représentations traditionnelles de la Déesse-Terre-Mère et la narratrice passe par celles entre ses larmes et la mer ("*Je voudrais pleurer quand je vois le ciel, la mer, quand*

j'entends les vagues, quand je me couche dans l'herbe, quand je regarde une rose"), entre la rose et le "bouton de rose" que lui fait la narratrice (*"Je mets le nez dans la rose et je suce le blanc de l'herbe"*), entre la terre et le corps de la narratrice (*"... devant cette création insolite de la terre, soudain le doute te prend, tu bascules hors de ta réalité, tu regardes ton corps avec étonnement"*). La constance de ces représentations traditionnelles est marquée par le texte lui-même, qui les décrit comme merveilleuses, transcendantales et surnaturelles (c'est-à-dire dépassant l'humain), en même temps que comme des symboles religieux permanents. Les termes "*mystère*" (qui ne peut pas ne pas évoquer, en e occurrence, celui de Marie), "*énigmatique*", "*Bouddhas*" et "*impassible*", associés aux images de l'herbe, de la rose et de la citrouille, expriment parfaitement ce caractère mystique de l'*hortus conclusus* du *yoni* (le ventre de la Femme divinisée).

Cette méconnaissance de l'Autre, qui s'exprime par sa dévalorisation, qui elle-même fait écho à la sur-valorisation de son propre sexe, ne nous semble pas essentiellement devoir être interprétée comme une parodie du machisme ou comme l'expression du besoin de revanche de la femme qui, comme l'a souvent montré la psychanalyse, ressent durement dans la relation sexuelle qu'elle est privée du pénis. Nous pensons que cette dévalorisation/sur-valorisation doit plutôt être comprise comme la conséquence sociologique du féminisme, conséquence positive en ce qu'elle provoque chez la femme la reconnaissance de sa propre jouissance comme fin ultime de l'acte sexuel, autrement dit la reconnaissance de son être propre, entier et indivisible, ni objet ni esclave du plaisir de l'homme, mais aussi conséquence négative en ce que, dans l'extrémisme de son besoin de reconnaissance, elle aboutit, chez Reyes, à ce que nous rapprocherions du mythe de l'auto-engendrement, sensible notamment par le fait que l'ingestion de la rose (symbole marial et féminin bien connu⁴⁷, il suffit de penser au *Roman de la Rose*, vers 1230-1240 et 1250-1305, de Guillaume de Lorris et Jean de Meung) et la renaissance de la boue (symbole matriciel) correspondent, comme dans l'Antiquité le mythe de

Baubo, à la représentation dédoublée du *Moi* féminin, à la fois mère et fille, à la fois génitrice et progéniture, renaissant perpétuellement d'elle-même et de son propre corps⁴⁸, dans une reconnaissance sans fin de son propre orgasme, en d'autres termes dans un plaisir teinté d'homosexualité latente. Pensons à nouveau à l'identification faite par Reyes entre le corps de la femme et celui de la Terre-Mère, identification qui provoque chez la narratrice une jouissance qui la transporte explicitement hors de son corps ("*Le pemager reste impassible... Et toi, doucement, tu t'en vas*"), jusqu'à se sentir "*étranger*".

Dès lors, comme l'a noté Georges Devereux⁴⁹, et comme nombreux ont été ceux à en faire la critique au travail, par ailleurs excellent, d'Elena Gianini Belotti sur l'éducation des petites filles⁵⁰, ce perpétuel auto-engendrement, s'il correspond sur le plan fantasmatique à une renaissance sans fin, s'apparente sur le plan psychologique à une forme évidente de régression, nous y reviendrons (les hommes ont d'ailleurs le même fantasme, comme le confirment plusieurs oeuvres littéraires contemporaines⁵¹). Il est la forme perméable d'une volonté d'uniformisation qui, tout en revendiquant une égalité "*factice*" (selon le terme qu'utilise et souligne Devereux), choisit pour cela d'en prendre pour étalon celui qu'il prétend critiquer, autrement dit de contraindre la femme, pour se libérer du jougs machiste, à reprendre à son compte l'ensemble des clichés qui lui sont propres. Elle gomme ainsi sa différence, tentant vainement de s'identifier au modèle masculin que la société patriarcale d'abord et féministe ensuite lui propose de voir comme supérieur en tout. Elle se contraint par contrecoup elle-même à accentuer dans sa fantasmatique personnelle, comme l'héroïne de Reyes, la répugnance qu'elle peut éprouver envers sa privation symbolique de pénis et, par conséquent, envers les hommes qu'elle considère comme responsables.

C'est sans doute pourquoi, au niveau psychanalytique, l'héroïne de Reyes refuse d'être reconnue par son nom (donné par la société,

la Loi et leur manifestation familiale, le Père, qui, s'il ne transmet pas son prénom à son enfant, lui transmet par contre effectivement son nom de famille), on ne connaîtra donc pas le prénom de l'héroïne, et c'est pourquoi celle-ci ne trouve sa jouissance qu'en se vautrant dans l'ordure d'une relation qui la dégoûte, et non dans la forme éthérée de l'amour partagé. C'est pourquoi finalement sa sexualité atteindra son point culminant dans la boue et l'ingestion symbolique d'une rose (épigone de son propre sexe). Identiquement, lorsqu'elle avale le sperme du potager "*impassible*", ou lorsqu'elle emprisonne le boucher pour être active et lui passif dans l'acte sexuel (inversion des rôles), c'est vers une sexualité pseudo-phallique qu'elle se dirige, prenant l'initiative face aux objets de son désir, qui apparaissent alors passifs dans la relation, comme le corps d'une femme, comme son propre corps. Le potager, avec ses citrouilles, n'est qu'une autre figure d'elle-même, et, comme nous l'avons dit, il est frappant que le texte de Reyes, qui traite d'un sujet des plus verts, le fasse sans que jamais ne s'exprime le corps de la narratrice. C'est même au plus fort de la relation sexuelle que son corps est absent, et que se fait le plus sentir une écriture complexe, poétique, à visées métaphysiques. Lorsque son corps devrait jouir, c'est son esprit qui parle. L'héroïne s'abstrait elle-même de ses propres orgasmes, jusqu'à maîtriser non seulement le corps de son amant (ou du jardin, métaphore transparente de l'*hortus conclusus-yoni*, comme nous l'avons dit), mais surtout son propre corps, maîtrise superbe et suprême qui cache en réalité un refus de l'abandon de soi dans et avec l'Autre, une quête impossible d'une virilité fantasmagoriquement perdue, ne serait-ce dans la mesure où elle aboutit toujours à la réaffirmation, plus ou moins implicite, du statut de femme de l'héroïne: "*Au monde restait mon sexe, sans nom* (les linguistes et les psychanalystes ont souvent noté que le sexe féminin, à la différence du sexe masculin, n'avait de nom ni dans le langage savant ni dans le langage courant, étant seulement désigné par des métaphores, souvent dévalorisantes, au contraire du pénis, souvent sur-valorisé), *et sans envie de pisser... sexe-atome, juste, à peine, travaillé par l'envie de pisser*", "*envie de pisser*" qui, par son arrivée malgré que l'héroïne veuille la refouler, rappelle le

caractère irrémédiablement non ithyphallique, et par conséquent inférieur, du sexe de la femme.

Ainsi *Stage de Cuir* de 1993 de Jennifer G., qui raconte les différents stades de la soumission d'une femme chef d'entreprise à son jeune employé, se termine par une séance d'humiliation de la femme qui, fouettée et martyrisée devant une assemblée, est obligée par son amant d'uriner, toujours en public, dans un verre et d'avalier ensuite sa propre "pisse" que lui fait boire une dominatrice, la "morale" de ceci étant donnée par l'amant: "- Tu vas devoir te vider là dedans. Nous allons te regarder pisser. Je veux que tu aies honte de ce que tu fais, que tu sois définitivement humiliée. Je veux que tu te souviennes à jamais de ce que je t'ai fait subir et du plaisir obscène que tu y a pris. Tu es une vraie chienne sans fierté, sans orgueil... Tu t'avilis sans pudeur"⁵². La même représentation de la femme-avilie et pourtant sublimée par le sexe (d'abord dans sa relation avec le boucher, puis dans ses expériences successives avec des inconnus) se retrouve bien chez Reyes, dont le cri sans but, qui est donc creux, pour ne pas dire sourd (ou muet), faisant ricocher sa voix "sans qu'aucun pût dire à qui ce cri s'adressait", est une réaction au "goût âpre de la semence qui l'inond(e)", la soumet et, par conséquent, la rabaisse.

On sera ainsi frappé du fait que l'image de "l'eau noire" est associée au sperme que pourtant elle déclare par trois fois aimer, comme la couleur noire est aussi celle de "La viande noire (qui) lui(t), avivée par l'attouchement du couteau" dans la boutique du boucher, ainsi que celle des "raisins noirs" de la colère de la perte d'identité de l'héroïne et des corps faisant l'amour ("mon être est là dans cette sensation au centre du corps, annihilé le reste du corps... après je me dis "c'est vrai ça, qui suis-je?"), que Reyes compare à des pièces de boucherie pendues la tête en bas. Or la couleur noire, atone, est, comme on le sait, par excellence celle de la mort et de la décomposition du corps⁵³.

A un certain niveau, on pourrait donc dire que le renversement, sur lequel nous allons revenir, de l'héroïne de Reyes dans la boue du

fossé, qui apparaît sur le plan narratif comme la phase ultime d'une anabase, apparaît tout *a contrario* sur le plan psychologique comme le degré final d'une mort de *Soi* dans une jouissance impossible, mort symbolique qui, si elle permet à l'héroïne de se sentir renaître, la pousse néanmoins à se laver ainsi de s'être offerte impudiquement à des hommes. Elle devient alors un animal, ce qui, si l'héroïne en tire gloire ici, au niveau là encore psychanalytique, correspond à une régression d'un type plus profond que la simple régression intra-utérine, à savoir une régression à un niveau inférieur d'humanité, à une *dé-personnalisation* totale, c'est-à-dire, encore une fois, à une mort du *Moi* (qui définit la relation du *Soi* à l'Autre), une perte d'identité qui, pour voulue dans les paroles, ne peut être que révélatrice d'un mal-être. Nous avons noté que la jouissance était perpétuellement détournée par l'héroïne vers le langage, ce qui implique qu'elle ne peut en même temps se sauver du sexe par la parole et refuser de se *dé-nommer* en tant qu'être humain sans que cela aboutisse à un dédoublement qui, très nettement dans le cas présent, revient à une contemplation morbide et narcissique.

Nous tenons à préciser que ces considérations ne valent que sur le plan psychanalytique pour rendre compte du statut ambigu de la relation à l'Autre dans la conception néo-féministe de l'héroïne de Reyes, conception qui, on l'a vu, se détermine à la fois comme un refus du monde extérieur (elle critique les clients de la boucherie et se patrons, ce qui prouve son asocialité) et comme un renfermement sur sa propre jouissance qui, bien qu'apparaissant comme suffisante au premier abord, révèle en fait une phobie de la castration (la femme est explicitement définie comme une "*piss(euse)*" dans l'acte sexuel et sa jouissance, sans cesse déportée, que se soit dans le langage ou dans la vaine tentative de maîtrise complète de son amant par l'inversion des rôles, ce qui provoque aussitôt en compensation le besoin de se faire posséder par des inconnus).

Ainsi cette interprétation psychanalytique permettra, comme nous le verrons en conclusion, de rendre compte de la résurgence,

sous une forme féministe, d'un discours "machiste" (ou, si l'on préfère, d'un sentiment de toute puissance, qui réduit l'Autre à l'état d'objet de son propre désir) dans la société contemporaine, depuis longtemps reconnue comme prônant des valeurs individualistes⁵⁴. Mais par contre, elle ne vaut pas comme analyse des ressorts narratifs du *Boucher*. Il faut donc pour les mettre en lumière d'employer une méthode sémiologique et comparatiste.

III - De la référence à l'Antique au discours de la modernité

A ce stade de notre développement, il convient de s'attarder sur les points communs qui unissent *Emmanuelle* et *Le Boucher*, ainsi que, paradoxalement (mais cela prendra bientôt un sens plus complet) sur la distance qui sépare l'oeuvre d'Emmanuelle Arsan de celle de Reyes, distance notamment perceptible par la comparaison entre les fins de chacune des deux oeuvres. Nous reviendrons sur l'aspect individualiste de la conclusion de Reyes; alors que la fin du *Boucher* est une sorte de fuite solitaire et de retour à l'état primaire (on serait tenté de dire larvaire, si l'on compare au *Manifeste* de Marinetti), *Emmanuelle* se termine par le cri répété trois fois de l'héroïne: "J'aime! J'aime! J'aime!"⁵⁵, pendant qu'elle reçoit dans la bouche le sperme de son partenaire. Ce "goût âpre de la semence qui l'inondait" et faisait ricocher sa voix "sans qu'aucun pût dire à qui ce cri s'adressait", marque à plusieurs égards la volonté de l'auteur de symboliser l'union individuelle et collective (s'inscrivant ainsi dans le discours politique et social de son époque) comme une eucharistie athée, mais libre et sans complexe, comme l'écrit Jean-Jacques Brochier, dans son article du *Magazine Littéraire* de 1967⁵⁶. On verra le symbolisme de l'absorption chez Reyes.

Chez Arsan, cette absorption du sperme au "goût âpre" associé à sa "voix (qui) ricochait sur l'eau noire" offre, comme chez Reyes des motifs religieux et psychanalytiques (retour au sein maternel, "la semence", "l'eau noire"), revisités par un discours polémique et par là même *politique*, bien que chez Reyes, les motifs y sont, mais du point de vue psychanalytique uniquement, l'aspect religieux n'étant qu'un

moyen *paradoxal* (au sens étymologique du terme) d'organiser son discours (individualiste). A l'inverse, ce n'est sans doute pas un hasard si Arsan fait crier trois fois son héroïne, le chiffre trois étant au combien symbolique pour la religion (notamment chrétienne), lorsqu'elle reçoit dans sa bouche le sperme de son amant, comme une sorte d'hostie païenne (la couleur noire de l'eau étant un motif supplémentaire de reconnaissance d'une messe impie). Les deux hommes et Emmanuelle sont d'ailleurs décrits comme "*dans un autre monde. Une harmonie intérieure semblait régler leur trio comme les rouages d'une montre. Ils avaient réussi à constituer une unité profonde, sans fissure, plus parfaite qu'un couple ne peut former*"⁵⁷. Ne lit-on pas ici la description d'une Trinité sexuelle, et par là purement humaine? Le triple cri final d'Emmanuelle intervient donc ici de manière déculpalbilisante. Il montre que cette union pour être païenne en est cependant jouissive et sans complexe (à la différence de chez Sade ou Sacher-Masoch par exemple).

L'exclamation "*J'aime!*", et non "*je t'aime*" ou "*je vous aime*", accentuée par la notation d'Arsan ("*sans qu'aucun pût dire à qui se cri s'adressait*"), montre que l'acceptation du corps (et donc la renonciation aux interdits sociaux et/ou moraux, c'est-à-dire religieux) conduit à cette extase qui correspond à un abandon mystique en l'Autre, à la fois référence à la promesse d'Emmanuelle de s'offrir à tous les hommes qui le voudraient, et *propter hoc* évocation finale de cet acte quasi eucharistique (on notera que la jouissance des trois protagonistes est simultanée) de communion avec le monde et les êtres.

A l'introversion du personnage de Reyes répond donc l'oecuménisme, le don de partage de celui d'Arsan. De même, à la référence à la religion isiaque chez Reyes correspond la mise en parallèle chez Arsan entre l'acte ontique de l'amour charnel (qui selon les religions orientales et la pensée des années "hippies" conduit à la béatitude et à la fraternité universelle) et les doctrines religieuses, politiques et morales (qui scindent et divisent les

individus en groupes fratricides).

Les termes apocalyptiques qui parsèment la fin de l'ouvrage de Reyes portent d'une certaine façon témoignage de l'opposition que, dans son ouvrage, rend la double référence à Apulée et à l'*Unio Mystica* (à travers le personnage invisible de Daniel)⁵⁸. Reyes⁵⁹ parle de "déluge". La nuit est "masquée"⁶⁰, et la lune apparaît soudain au-dessus de l'héroïne sous la forme d'une "tête de mort"⁶¹.

Cette vision d'une tête de mort lunaire sert à la fois de mise en place à l'image tutélaire d'Isis ou Aphrodite-Astarté (comme le confirme le rapport, très en vogue à la Renaissance⁶², de la déesse lunaire de l'Amour à la Mort), et, par contrecoup, à mettre en relief la renaissance que va subir l'héroïne par et au travers de l'acte sexuel (comme Marinetti dans son *Manifeste*, qui se renouvellera par l'immersion de tout son être dans la modernité, que symbolise chez lui son automobile - la modernité correspond chez Reyes à l'acceptation de son corps et des thèses libertaires du féminisme, dont le symbole est l'*Emmanuelle* d'Arsan -).

A ces images allégoriques de la déesse de l'Amour sous ses diverses formes (Destinée - le "déluge" -, Lune, Mort) répondent le sexe et l'éjaculation du boucher, sexe que l'étudiante suçait "très longuement, comme on suce son pouce, le sein de sa mère, la vie, pendant qu'il gémissait et haletait, toujours, jusqu'à ce qu'il éjacule, dans une plainte aiguë, et que je boive son sperme, sa sève, son don"⁶³. Le sperme est donc le "don" de la "vie" (on retrouve ici le symbolisme fécondant qu'a traditionnellement le sexe, et notamment le phallus, depuis l'Antiquité⁶⁴), image maternelle de la Charité (au sens chrétien du terme) allaitant.

Mais si l'on prend cette information d'un autre point de vue, le fait que l'étudiante n'atteigne sa pleine maturité, n'arrive à devenir maîtresse de sa vie et de son *ego*, qu'après avoir fait plusieurs fois

l'amour et ingurgité symboliquement des roses (qui représentent traditionnellement "*la beauté de la Mère divine*", la "*perfection achevée, un accomplissement sans défaut*", "*un centre mystique*", l'âme, et enfin l'amour⁶⁵) renvoie le lecteur à *La métamorphose* d'Apulée, dans laquelle Lucius transformé en âne apprend de la déesse Isis, explicitement confondue avec Vénus, qu'il ne retrouvera sa forme humaine qu'à condition de manger des pétales de roses (là encore, symboles vénusiens)⁶⁶.

Le motif classique de l'ingestion comme forme partagée (à l'instar du corps et du sang de Jésus dans la mythologie chrétienne, forme atténuée des rites omophagiques originels) de l'offrande amoureuse, qui modifie l'évocation apuléenne de Reyes, se retrouve, par la confusion comique entre tampon et bonbon, dans la publicité d'octobre-novembre 2001 pour Tampax, et, cette fois sérieusement, dans le contemporain livre *Pornocratie* du second semestre 2001 de l'écrivain et cinéaste féministe Catherine Breillat, en tant qu'absorption par l'amant homosexuel - explicite eunuque à la sexualité neutre - du sang de la femme, recueilli d'un tampon hygiénique trempé dans de l'eau, ce qui à son tour nous rappelle les rituels coprophagiques ou urologiques du sado-masochisme, notamment représentés à la dernière page de *Stage de Cuir*, où la femme chef d'entreprise, réduite en servitude par son amant, consomme sa honte en buvant sa propre urine face à un cercle de dominateurs. L'intérêt du motif chez Breillat, qu'elle oppose explicitement à la peur des menstrues du *Lévitique* et de ses succédanées, est donc d'inverser l'imagerie habituelle des livres érotiques, orientés vers un public masculin. La forme mystique de cette offrande correspond à l'idéologie commune des récits sado-masochistes gynarchiques de soumission masculine, néanmoins eux-mêmes souvent orientés vers un public d'hommes.

Précisons que dans son ouvrage suivant, *Derrière la porte - Une aventure dont vous êtes le héros*⁶⁷ (1994), Reyes, sous l'argument d'un roman érotique inspiré des jeux de rôles, reprendra en réalité la

structure bipartite (par ailleurs mise à la mode au XX^{ème} siècle par Cortázar, auteur fétiche pour Reyes comme on l'a vu, dans son fameux roman *Rayuela*) - avec deux entrées, une pour les aventures féminines, l'autre pour les masculines -, de *La Paysanne pervertie ou Les Dangers de la ville* dans sa version définitive de 1785 de Rétif de la Bretonne⁶⁸ ; ce qui, en d'autres termes, revient à dire que l'emploi de la référence est un élément aussi important que récurrent dans l'oeuvre de Reyes. Si dans *Le Boucher*, Reyes emprunte le thème à la célèbre pièce *Lucienne et le Boucher* (1932) de Marcel Aymé (thème aussi repris dans un film avec Jean Yanne)⁶⁹ et la structure à Apulée, dans *Derrière la porte*, le thème et la structure (l'alternance du récit "au féminin" et "au masculin") - qui, en l'occurrence, comme on s'en rend compte, se confondent - lui sont donc inspirés, sauf erreur de notre part, par Rétif de la Bretonne. Cela revient aussi à dire que Reyes semble toujours trouver sa source d'inspiration (directe, comme dans *Derrière la porte*, ou intellectuelle, comme dans *Le Boucher*) chez les auteurs naturalistes du XVIII^{ème} s. Ainsi, le naturalisme chez Reyes n'est pas du tout fortuit et, par là même, nous permet d'une part de mettre en lumière (comme on pourrait aussi bien le faire grâce aux publicités des années 1990) le naturalisme "néo-romantique" de la mentalité populaire de notre fin de siècle, et, ce qui est plus important sans doute, se présente d'autre part, ainsi que nous essayons de le montrer ici, comme l'aboutissement et le point d'acmé d'une réflexion individualiste, féministe et, plus généralement, intellectuelle.

Ceci est d'autant plus évident lorsqu'on compare, comme nous avons commencé de le faire, *Le Boucher* et *La Métamorphose ou L'Ane d'Or* d'Apulée. De fait, cette comparaison est beaucoup plus profonde qu'on ne pourrait le croire au premier abord puisqu'en effet, Lucius ne subit sa métamorphose qu'après avoir péché quatre fois, comme l'héroïne de Reyes n'ingurgite ses roses qu'après avoir fait l'amour quatre fois (si l'on excepte les fellations qui, nous semble-t-il, malgré le plaisir qu'elle semble y prendre, n'induisent que le plaisir de l'homme et ne provoquent qu'une réaction épidermique

chez la femme), trois fois avec le boucher, et une fois avec un jeune homme.

Cette distinction entre pénétration et fellation est d'autant plus importante que le sperme se répandant dans le vagin mime une activité procréatrice, donc de "*don*" de la "*vie*". Ainsi doit-on porter une attention toute particulière au fait que l'appropriation (ou la ré-appropriation) de son *ego* par l'étudiante, qui correspond chez Apulée à un retour à la forme humaine, marque ici la césure avec le monde, et ce malgré le fait que le boucher faisant "*don*" de son speuce apparaît comme un véritable hiérodoule masculin d'Isis-Aphrodite, représentée par l'étudiante. En effet, on sait que dans l'Antiquité les prêtresses de Vénus se livraient à la prostitution⁷⁰. Or l'étudiante est prise dans ce roman d'une folie mystico-érotique, que l'on pourrait facilement qualifier de bachique (Bacchus, dieu-fils comme Hermès, étant parfois associé à Isis comme parèdre d'Osiris-Sarapis, et plus généralement aux déesses de la Nature et de la fécondité, comme Ariane, Sémélé, Déméter, Cérès, Spes ou les Nymphes⁷¹). D'autre part, les activités amoureuses du boucher et de l'étudiante sont basées sur le rapport ambigu de la jouissance de la vue et du sado-masochisme à son état le plus simple: la fille impose plusieurs fois au boucher de se laisser caresser, sans bouger, elle seule pouvant décider quand et comment elle le fera jouir.

Ainsi, chacun des deux personnages correspond à la face d'une même personne. Se greffe donc sur le thème de l'appropriation de l'*ego*, celui plus complexe de la réunion de l'androgynisme platonicien. La conclusion s'impose d'elle-même: la reconnaissance de la femme passe par l'acte sexuel (on sait parfaitement que les premières amours correspondent au passage de la puberté à l'âge adulte), cependant c'est dans la mort au monde que s'effectue cette évolution du *Moi*. Pour aller un peu plus loin, on peut dire que l'acte sexuel apparaît véritablement comme la dissociation du *Moi* et du *Surmoi*, qui paradoxalement se fait chez le petit enfant, comme l'a montré par exemple Jean Piaget⁷².

Cette scission est en fait symboliquement (et non chronologiquement) marquée dans le texte de Reyes par le passage de la fellation à la pénétration, la fellation marquant encore la liaison de l'enfant à la mère ("*Puis je (l'étudiante) la (la verge du boucher) remis dans ma bouche et la suçai très longuement, comme on suce son pouce, le sein de sa mère*"⁷³), alors que la pénétration correspond à la division des deux corps.

On a parlé tout à l'heure du "*déluge*", qui est pour Reyes la métaphore de la pluie. Or ce "*déluge*" révèle paradoxalement la liaison qui existe entre le désir féminin (l'écoulement de la cyprine) et l'activité génitrice de la Nature, et plus précisément du Ciel sur la Terre. On retrouve là le symbolisme traditionnel de la dyade Jupiter-Vénus⁷⁴. De même, il est bon de noter qu'Isis, déesse-mère, a toujours été identifiée à la Terre. Au final donc, la connaissance et la maîtrise de soi, symboliquement marquées par l'absorption de pétales de roses, correspond pour l'héroïne de Reyes :

1°/ A la scission d'avec le monde humain;

2°/ Et au retour à un état édénique en liaison direct avec la Nature, à une plénitude qui présuppose l'achèvement d'un cycle et d'un parcours initiatique régressif comme dans *Le Manifeste* de Marinetti; on voit donc que cela s'intègre parfaitement au symbolisme traditionnel de la rose, élément-clé et emblème chez Reyes de l'aboutissement de ce parcours vers l'abandon de soi en l'Autre - le boucher -, vers la renonciation et le retour, comme pour Marinetti, à l'état pré-utérin primordial dans la boue du bas-côté de la route.

L'étudiante est donc une sorte de catéchumène, dont le parcours initiatique s'opère sur le mode binaire supposé par la volonté d'individualisme, comme nous l'avons montré.

Plus simplement, l'absorption de roses, symbole traditionnel de l'amour, correspond à une offrande à soi-même, et par conséquent à une attitude involutive, qui pervertit (au sens psychanalytique, et non moral, du terme) la notion d'amour en la renvoyant à sa pure charnalité, puisque, chez les Anciens comme chez les Modernes, le ventre, siège des désirs, a toujours représenter l'humanité dans sa nature minimale de "*gastér*"⁷⁵.

Ainsi donc, la combinaison premièrement de la référence au thème de l'*Unio mystica* (par l'évocation de la figure de Daniel, ainsi que nous l'avons dit), considérée comme impossible, voire comme néfaste (puisque en réalité, c'est dans sa relation avec le boucher que l'héroïne s'accomplira pleinement, et non au travers de son amour pour Daniel, "unilatéral" et par là même nuisible à l'héroïne, comme Reyes le montre très clairement dès le début), et deuxièmement de la référence à l'oeuvre d'Apulée (qui sert justement à mettre en relief l'accomplissement de l'héroïne dans une relation libre, c'est-à-dire volontairement axée sur le sexe seul), fait du *Boucher* un roman de l'amour païen, comme l'était déjà *Emmanuelle* (dont s'inspire Reyes, comme nous l'avons également précisé). Plus exactement encore, on peut affirmer que cette combinaison des thèmes de l'*Unio mystica* (Union Mystique "à l'envers", puisque, bien qu'elle soit heureuse, elle prend la forme d'une katabase amoureuse) et de l'initiation isiaque (ce qui revient à dire vénusienne, Isis étant à la fois le parangon de la Femme Mère Originelle et de la Femme Déesse de l'Amour - comme en atteste l'absorption des roses par Lucius -) doit nous faire considérer l'ouvrage de Reyes comme l'expression politique et féministe de l'amour libre. Ce livre brise en effet le mythe de la correspondance entre l'amour humain et l'amour divin.

Certes, une telle option n'est pas rare dans la littérature érotique contemporaine, le plus souvent implicitement, excepté dans la littérature sado-masochiste (nous pensons particulièrement à des revues comme *Démonia*) où cette volonté libertaire s'affiche. Cependant, le plus souvent, cette option politique de la littérature

érotique tient lieu soit d'excuse quelque peu "sophistique" aux adeptes des revues osées qui cherchent ainsi à se donner bonne conscience (c'est le cas par exemple dans *Playboy*), soit est provoqué par les réactions souvent vives des classes "bien-pensantes" de la société à l'encontre de ce type de littérature, soit enfin, à cause du besoin des uns de se donner bonne conscience et de l'attitude fasciste des autres, sert d'argument de vente (les revues comme *Playboy* ou *Démonia* clament, pour la première dans les émissions qui lui sont consacrées et pour la deuxième sur ses bulletins d'abonnement, la nécessité pour les lecteurs de les acheter, afin d'affirmer son droit à la différence).

Or, rien de tout cela chez Arsan ou chez Reyes. L'une comme l'autre sont des oeuvres à caractère avant tout polémique⁷⁶, et c'est en cela justement que *Le Boucher* nous apparaît comme une oeuvre importante. En effet, Reyes met à mal, comme nous venons de le dire, le mythe judéo-chrétien de l'amour unique et pur. Pour cela, outre l'évocation de Daniel (qui lui permet d'opposer symboliquement la *bestialité vivifiante et émulative* de l'amour de son héroïne pour le boucher à la pureté desséchante et involutive de l'amour que celle-ci porte justement à la figure archétypale et angélique de son premier amant, homonyme du prophète vainqueur des "bêtes" impies⁷⁷), Reyes utilise une habile référence à une oeuvre d'inspiration païenne, par la récurrence du symbole des roses. A partir de cette double référence au souvenir persistant de Daniel dans l'esprit de son héroïne et à l'un des principaux symboles de l'oeuvre d'Apulée, Reyes peut explicitement poser comme postulat que la relation charnelle est *naturelle*, et non un péché ou une chose impure, distincte de l'Amour-*Agapé*, unique et véritable. Une fois ce postulat posé, la mise en relation d'une oeuvre païenne avec un symbole biblique, rendue volontairement choquante, prend alors l'aspect d'un manifeste libertaire, basé à la fois sur les préceptes naturalistes du XVIIIème siècle (Sade, Rousseau) et sur les revendications libertaires et féministes de ce siècle et des oeuvres de Deforges, Mandiargues ou Arsan.

IV - Conclusion en forme de paradoxe

Mais constater l'importance de l'exigence dialectique dans *Le Boucher* et l'étroite relation de ce roman à *Emmanuelle* ne rend pas encore tout à fait compte de l'ambiguïté du message profond, individualiste et libertaire, de cette oeuvre de Reyes. Nous n'avons pas affaire à un pamphlet (le texte est court, rappelons-le) intellectuel de type sadien, visant à remettre en cause les fondements même de l'inégalité sociale. Nous n'avons pas non plus affaire à un roman pornographique "de gare", dont le seul but serait d'exister le lecteur. Enfin, nous n'avons plus tout à fait affaire non plus à une oeuvre donnant à penser sur la condition des femmes dans la société (comme le faisait par exemple *La Punition* de 1971 de Xavière Lafont⁷⁸ - ouvrage typique à la fois de son époque et des problématiques de cette époque parce qu'il s'attache à décrire les sévices que subit une prostituée et est en cela un pendant féministe aux revendications plus générales des minorités et des défavorisés -), ni à un livre sur la liberté sexuelle (comme *Emmanuelle* - livre qui par là même révèle lui aussi, ainsi que nous l'avons dit, un autre aspect, tout aussi primordial à l'époque, des revendications des femmes et des autres "minorités" auxquelles nous venons de faire allusion -).

Cependant, il faut bien reconnaître que le parallèle entre *Emmanuelle* (ou, dans le milieu cinématographique, *Joy*) et *Le Boucher* donne bien la mesure du problème moral que posent ces productions.

a) "*Emmanuelle*" et "*Le Boucher*" - Entre "femme-objet" et égocentrisme

L'acte sexuel, dont la visée est seulement chez Reyes de servir à la satisfaction de la femme, doit être conçu comme une intéressante mise à l'épreuve des modèles antérieurs de la littérature érotique. La loi du genre est en effet de montrer une femme soumise au pouvoir arbitraire des hommes (comme en témoignent les oeuvres de Sade

ou *La punition* de Lafont). Cependant, si, comme on l'a fait, l'on rapproche *Le boucher* d'*Emmanuelle*, on s'aperçoit que l'optique altruiste n'est plus présente. Là aussi, comme nous l'avons dit, l'héroïne subissait un parcours initiatique, thème récurrent du genre, dont l'aboutissement était le passage à l'acte sexuel. Cela conduisait Emmanuelle à promettre de s'offrir à tous ceux qui la désirerait, ce qui correspond symboliquement à un don de soi. Pourtant, si l'on comprend cette offrande sacrificielle du corps de la femme comme un prémisses littéraire à ce que l'on a appelé la libération des sexes et à l'amour libre, elle n'en pose pas moins la question du statut de la femme, qui y reste un objet sexuel. A l'inverse, l'acte sexuel dont le but encore une fois est chez Reyes la jouissance personnelle pose le problème du rapport à l'Autre (du fait par exemple que Reyes n'évite pas le cliché de la "femme-objet", lorsque son héroïne rêve d'offrir des femmes aux hommes qu'elle désire).

On peut donc dire qu'à travers la problématique rousseauiste, qui consiste à opposer le rapport social, pervertissant, à la vie primitive (nous avons montré comment l'héroïne de Reyes critique les relations qui s'installent à la boutique entre les clients, les patrons et les employés, comment sa quête d'un amour au fond bourgeois se solde par un échec, et comment elle finit par renaître au travers d'une relation bestiale qui lui permet d'assouvir ses instincts) *Le Boucher* (comme l'*Autoportrait en érection*⁷⁹) illustre parfaitement la mythologie contemporaine, où le naturalisme n'est plus altruiste, mais est la position asociale⁸⁰ des individus (dont on trouve les germes dans *Le Prisonnier* de 1967-1968 de Patrick Mac Goohan), qui n'ont plus de moyens de reconnaissance dans la société actuelle⁸¹, dépersonnalisée par la dilution de son modèle tribal originel⁸², du fait de sa nouvelle importance démographique et des problèmes socio-économiques conséquents.

b) "Emmanuelle" et "Le Boucher" - De la liberté de parole à la liberté toute nue

Nous ne trancherons pas pour ou contre *Emmanuelle* (et *Joy*) ou *Le Boucher*. Nous nous contenterons de constater que les deux premières oeuvres, malgré leur volonté libertaire affichée (il ne fait aucun doute pour qui connaît les deux séries filmiques que *Joy* s'inspire directement d'*Emmanuelle*), dépendent encore beaucoup du mythe de la "femme-objet", alors que celle de Reyes, si elle est un véritable manifeste de l'individualisme féministe, pose la question du rapport à l'Autre (l'homme) comme un affrontement et non comme une complétude.

Mais sans doute, comme nous l'avons évoqué, est-il facile de trouver une explication à ce "hiatus". A deux époques différentes du féminisme correspondent deux positions opposées, qui répondent à un besoin de convaincre différent.

Emmanuelle, livre emblématique de la "libération des sexes", visait à rendre à la femme un pouvoir jusqu'alors réservé uniquement aux hommes (excepté dans quelques oeuvres romanesques comme *Nana* de 1879 d'Emile Zola ou *La chienne* de 1931 de Jean Renoir, mais alors, dans ce type d'oeuvres, la femme libérée apparaît toujours comme castratrice et/ou maléfique). La femme, affirme *Emmanuelle*, est libre de son corps, et peut avoir autant d'amants qu'elle veut. Si cette démonstration audacieuse pour l'époque évite les écueils du vaudeville et du mythe de la femme fatale (qu'on trouve par exemple dans *L'Ange bleu* de 1930 de Josef von Sternberg ou dans *Nana*, où, comme nous venons de le dire, la femme libre - nous préférons ce terme à celui de "libérée", qui nous paraît anachronique en la situation - devient *obligatoirement* une femme de petite vertu), c'est grâce à un artifice de l'image symboliquement bénéfique de l'amour pleinement partagé⁸³ (*Emmanuelle*, sans honte ni complexe, affirme son amour par le don de sa personne, chaque amant qu'elle contentera devenant l'expression même de sa passion pour un seul homme). Ainsi, la pensée libertaire, en reprenant à son profit l'image de la "femme-objet" (comme la première Eglise chrétienne l'a fait pour les dieux païens), a battu la pensée

conformiste sur son propre terrain.

A l'inverse, la femme des années 1990, ayant acquis sa liberté sexuelle, cherche aujourd'hui à affirmer non plus son droit à user de son corps comme bon lui semble, mais aussi à ne plus dépendre des clichés de la "femme-objet" et donc, plus généralement, à faire de son propre plaisir - et non de celui de l'homme - le but ultime de sa quête. C'est ce que veut signifier *Le Boucher*⁸⁴. On notera à ce propos que *Le Boucher*, en affirmant la jouissance sexuelle de la femme comme but ultime de son désir, est une critique explicite du point de vue comique et "phallocratique" de *Lucienne et le boucher*, pièce dans laquelle Aymé s'est plu à opposer la délicatesse sentimentale du boucher Duxin à la bestialité et à l'avidité de Lucienne Moreau qui, non seulement pousse le boucher dans ses bras, mais encore, submergée par sa passion, poignarde son mari. A cet archétype de la femme *hystérique* (au sens étymologique du terme), Reyes, en émule d'Arsan, oppose l'évocation naturelle et privée de tabou du désir féminin comme une réalité qui n'est ni perverse ni psychanalytique (ainsi que Brochier⁸⁵ l'écrivait déjà d'*Emmanuelle*). De la même façon que dans le cas d'*Emmanuelle*, *Le Boucher* en divinisant la sexualité féminine à travers la claire référence à Apulée s'oppose à la dévalorisation machiste de la " salope ". On notera cependant la difficulté qui, comme dans le cas d'*Emmanuelle*, en reprenant l'expression classique du symbole féminin (la femme fatale, à la fois offerte et libre de son désir: c'est aussi bien la prostituée d'Aphrodite dont la littérature érotique du XIXème siècle a reproduit l'image de façon très esthétisée que les lesbiennes - ce que sont d'ailleurs les joueuses antiques représentées par le XIXème siècle - de *Wild Things* de 1998 de John Naughton ou *Cruel Intentions 2* de 2000 de Roger Kumble), signe dans *Le Boucher* l'évocation de la femme comme objet traditionnel de désir au sens de la " distinction " définie par Pierre Bourdieu.

c) Récapitulatif des différentes données et essai de chronologie générale

Ainsi pouvons-nous proposer un rapide survol de l'évolution du récit érotique et de sa morale (dont un aboutissement est l'oeuvre de Reyes), au travers des principaux exemples que nous avons évoqués⁸⁶ :

1°/ Sade a proposé le premier à la pensée anarchique de la fin du XVIIIème siècle un modèle littéraire dans lequel l'érotisme révèle aussi bien, comme l'a montré Roland Barthes⁸⁷ (*"Sade I", Tel Quel*, n° 28, hiver 1967), l'opposition des catégories sociales que les erreurs des théories morales de son temps;

2°/ Presque deux siècles plus tard, Emmanuelle Arsan offrira une vision purement libertaire du modèle sadien, dans laquelle la sexualité se doit d'être pleinement assumée et où elle apparaît comme une partie intégrante du rapport à l'Autre, comme l'a très bien dit Brochier (*Magazine Littéraire*, 1967: *"Emmanuelle" (...), c'est l'harmonie d'une existence où la sexualité, reconnue dans son importance, n'est finalement qu'un élément de la vie heureuse*"⁸⁸);

3°/ Enfin Reyes reprend l'aspect individualiste du naturalisme philosophique et érotique de Rousseau et de Sade. Pourtant, tout en faisant un pas de plus par rapport à Arsan dans la recherche d'une reconnaissance de la femme et de ses désirs (comme on l'a dit, l'héroïne d'Arzan, bien qu'ouvrant au féminisme la voie de l'amour libre, transforme finalement la femme en l'objet non plus d'un mais de plusieurs hommes, alors que celle de Reyes pose clairement sa propre jouissance, et non celle de l'homme, comme le but ultime de sa quête), elle concrétise néanmoins ainsi le principal problème, déjà maintes fois stigmatisé, de la société contemporaine, dite de communication, celui de la sur-valorisation de l'*ego* individuel au détriment de la relation à Autrui (c'est ce que l'on pourrait identifier à l'opposition de l'*ego* et de l'*imago*). Mais l'on revient là à la critique faite d'une part par Devereux à la volonté d'uniformisation engendrée par le féminisme, et d'autre part par Barthes à la volonté d'uniformisation de la société de masse. En effet, ne nous y

trompons pas, l'absence d'altruisme relève moins chez Reyes ou dans la mentalité contemporaine de la résurgence d'un fort instinct égotique que de celle, sous des modes et des formes nouvelles, de la mythologie machiste du surhomme (réussite à tout prix, apologie du corps et du sport, etc.)⁸⁹, cette mythologie n'étant, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, plus propre à l'homme dès lors que le féminisme prétend le vaincre sur son propre terrain. Dit d'autre manière, on peut inverser la proposition: le discours féministe est contredit, dans *Le Boucher*, par l'utilisation d'un langage poétique qui semble retrancher la réalité, et pour tout dire la crudité des actes décrits, derrière une forme littéraire qui en dissout le pouvoir d'évocation en allégories planétaires, ainsi que par la purification, ressentie comme nécessaire, par l'auteur et l'héroïne, chute dans la nature et ingurgitation de pétales de roses, phénomène qui là encore, par le biais de la référence littéraire et religieuse à Apulée, met en évidence, dans le texte, l'opposition entre le dégoût que l'héroïne ressent, intellectuellement, pour le sanglant boucher, et l'attraction irrésistible qu'il opère, par là même, sur ses instincts et son désir sexuel. De nouveau, comme dans *Histoire d'O* de Pauline Réage ou *Emmanuelle*, la sexualité féminine est donc soumise au pouvoir masculin (la femme s'offrant comme objet à la poigne virile), mais ici malgré elle, ce qui explique que l'héroïne la rejette finalement, celle-ci devenant, plus clairement encore que dans la littérature et les films érotiques antérieurs, notamment des années 1960-1970, une prostituée divine, prêtresse vénusienne (au sens strict du terme) se donnant frénétiquement, comme le prouve, encore une fois la référence finale à *L'Ane d'Or*, qui correspond bien, comme chez Apulée, à une renaissance, une fois purifiée l'âme du protagoniste, ayant accepté la suprématie, certes isiaque, c'est-à-dire aphrodisiaque, mais aussi, surtout, dans le cas du *Boucher*, de l'esprit sur le corps. L'ouvrage de Reyes n'est donc pas, comme on le voit, exempt, dans sa structure formelle, d'une certaine ambiguïté par rapport au message féministe que l'auteur prétend délivrer, dans la lignée de ses modèles des années 60. Niant finalement sa propre sexualité, l'héroïne fait un pas en arrière par rapport à la position

libertaire des années 60-70 sur l'amour libre, sans toutefois, pour autant, clairement remettre en question l'organisation idéologique du pouvoir symbolique dans la mentalité collective de l'homme sur la femme, de l'esprit sur le corps, de la spiritualité sur le sexe, du *Logos* sur la réalité concrète. Même si son rôle plutôt actif dans sa relation amoureuse au boucher la place, comme nous l'avons dit, dans une position d'affirmation de son propre désir de femme, et sa nécessité de purification ultime, dans la boue et les roses, exprime la distance par rapport à l'homme. Mais en cela justement, le phénomène de purification acquiert double sens: de négation non seulement du phallus, mais aussi de la vulve qui s'est salie en le recevant, de remise en cause des mécanismes de l'acte, lui-même rejeté par un langage, comme nous l'avons dit, recherché, de négation du désir envers l'autre, d'appréhension face à l'implacable "*amor ferinus*". Donc le livre, sans véritablement savoir choisir, paraît à la fois affirmer un désir féminin, finalement auto-puni comme perversion, et non ressenti comme libération. Au niveau purement social, le statut de patron du boucher accentue cette problématique de la relation de force indéterminée de l'ouvrage.

¹Nous utiliserons l'édition suivante: Alina Reyes, *Le Boucher*, Paris, France-Loisirs, 1988.

²Par l'utilisation systématique de longues phrases (les métaphores se retrouvant chez les trois auteurs, et le thème de l'initiation, douloureuse, comme chez Xavière Lafont, *La punition*, Paris, J'ai Lu-Christian Bourgeois, 1971, ou non, étant le prétexte habituel aux ouvrages érotiques). Reyes s'inspire de toute évidence du dénouement et de la morale d'*Emmanuelle*, cf. Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle*, Paris, Ed. du Club France-Loisirs, Robert Laffont S.A. et Jean-Jean Pauvert, 1988, VIème et dernier chap. "*Le Sam-Lo*", pp. 193 à 229. Les deux oeuvres finissent en effet par la découverte déculpabilisante d'un amour édenique. L'oeuvre de Reyes reprend donc le rousseauisme d'*Emmanuelle*. Cette dimension philosophique et libérale, proche de Jean-Jacques Rousseau ou de Sade, de l'oeuvre d'Arsan a très bien été définie par André Pieyre de Mandiargues, lorsqu'il écrit que *Emmanuelle* marque "*le triomphe de l'esprit moderne*", cf. Arsan, cité par Jean-Jacques Pauvert dans sa "*Postface*", p. 234. Citons aussi Jean-Jacques Brochier, dans son article du *Magazine Littéraire* de 1967: "*'Emmanuelle' (...), c'est l'harmonie d'une existence où la sexualité, reconnue dans son importance, n'est finalement qu'un élément de la vie heureuse. De là ce phénomène rare en littérature: l'érotisme d'Emmanuelle n'est pas pathologique, contrairement aux érotismes de la révolte. Il est une part capitale de la satisfaction de l'individu, qui ne se sent menacé par rien, qui se déploie dans sa consonance avec le monde: un érotisme de l'accord parfait(...)*", cité in Arsan, *ibid.*, pp. 234-235. Même s'il faudrait revenir sur l'appréciation de "*l'érotisme de la révolte*", qui fait surtout réf. aux oeuvres de Pauline Réage, Sade ou Boris Vian, et ne comprend l'expression érotique que de façon sommairement psychanalytique (Brochier écrit après la publication libre d'*Emmanuelle* et huit ans de succès clandestin de l'ouvrage, on peut donc supposer chez lui un certain parti pris bien-pensant), cet extrait montre très bien l'insertion de l'oeuvre d'Arsan dans la pensée des années soixante, libertaire et ultra-libérale (rousseauiste donc, dans sa vision manichéenne, et quelque peu simpliste comme l'écrit Mandiargues dans le texte cité, de l'acte libre opposé aux interdits sociaux - on retrouve cette thématique chez Reyes -), cf. aussi Pauvert dans Arsan, *ibid.*, p. 233. En cela l'article sur *Emmanuelle* d'André S. Labarthe dans *Constellation* est de tout premier plan: "(...) '*Emmanuelle*' prend rend dans l'histoire scandaleuse de l'émancipation de l'homme à côté de ses repaires du progrès humain qui s'appellent Sade, Baudelaire, Fourier, Engels...", Arsan, *ibid.* D'autre part, et ce point n'est sans doute pas des moindres pour la compréhension de l'impact d'*Emmanuelle*, cet aspect philosophique du livre que nous venons de relever, est notamment visible dans le choix du cadre de l'histoire; l'Asie étant, pour la "beat generation", un véritable "algorithme" de la spiritualité, où se mêlaient harmonieusement les pulsions du corps et de l'esprit, cf. par ex. le *Kāma-sūtrā*, qui résume à lui seul cette importance mythologique que l'hindouisme donne à l'Amour dans l'union des contraires et la Création universelle. Arsan, par ex. pp. 148-149ss., reprend ce thème génésiaque de la pureté de l'acte sexuel, cf. aussi la citation de *L'Art d'aimer* d'Ovide et le titre du premier chapitre "*La Licorne envolée*", p. 13 (cet animal étant le symbole de la virginité). De plus, la Thaïlande, plus que tout autre, représente non seulement le pays de la sensualité, mais était, lorsque Arsan écrivit son livre, une image parfaite d'anticonformisme revendicateur et de lutte contre le pouvoir en place, du fait de son inscription dans la partie occidentale de la péninsule indochinoise (1957, *Emmanuelle* parut pour la première fois en 1959, fut l'année de la fin de la guerre d'Indochine et du coup d'état de Sarit Thanarat qui marqua la fin de la politique proaméricaine de Phibul Songkhram en Thaïlande). Cette qualité "politique" de l'Asie dans l'ouvrage d'Arsan est par ex. explicitement avouée dans le téléfilm *Eternelle Emmanuelle* de Claude Leroi.

³Régine Deforges, *Le cahier volé*, Paris, Fayard, 1978. Néanmoins, le thème du *Boucher* (l'attraction d'une femme pour la brutalité virile, et notamment pour un boucher, qui en est l'archétype) est en lui-même très commun. Il a par ex. servi de toile de fond à la célèbre pièce *Lucienne et le Boucher* de Marcel Aymé, et à un film avec Jean Yanne. En outre, il reprend la vision machiste de la "femme-objet". Cette vision mysogine, qui descend sans doute à la fois de l'image des prêtresses-prostituées de l'Antiquité (cf. par ex. Lolita Pacreau, "*Aphrodite, protège nos amours!*", pp. 16 à 21 du n° 69 de Juil.-Août 1990 de *Notre Histoire*) et de la prégnance sociale qui offre une image très réductrice de la femme, vue soit comme la descendante d'Eve (cf. par ex. Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou démon - La représentation de la femme au XVème siècle*, Paris, Flammarion, 1991, et Roland Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Bordas &

fils, 1989, art. "Femme", pp. 148-149), soit juste comme un objet sexuel (cf. par ex. Jacques Roussiaud, "Prostitution, sexualité, société dans les villes françaises au XV^{ème} siècle", pp. 97 à 119 de *Communications*, 35 - *Sexualités occidentales*, sous la dir. de Philippe Ariès, Paris, Seuil, 1982), se retrouve par ex. dans des ouvrages comme ceux de Xaviera Hollander, Gérard de Villiers, ou Lafont. (on pourrait encore citer la nouvelle coll. de poche, intitulée "La dominatrice"). Cependant malgré le fait que, comme nous venons de l'évoquer, c'est le boucher, dont le métier relève du symbole phallique, qui représente le Dieu priapique auquel l'héroïne se sacrifie (et malgré l'aspect négatif que pourraient revêtir les marques évidentes d'asocialité de l'oeuvre, cf. note 81 *infra*, nous y reviendrons), la conclusion du *Boucher* (à la différence de l'ouvrage de Lafont par ex.) a l'intérêt de faire de la jouissance féminine une fin en soi. L'héroïne de Reyes ne devient pas le jouet plus ou moins consentant des désirs pervers d'hommes qu'elle considère comme ses maîtres absolus, à la différence de celles de Sade ou Lafont (sur la portée intellectuelle et libertaire de l'oeuvre de Sade - que l'on peut en cela rapprocher de celle de Robert Mapplethorpe -, cf. notamment l'excellent article de Roland Barthes, *Sade - Fourier - Loyola*, Paris, Seuil, 1971, pp. 21 à 42), et ne décide pas non plus de s'offrir à tous les hommes, au contraire de celle d'Arsan. (mais, là encore, ce n'est pas si simple puisque la conclusion d'Arsan est sensiblement similaire à celle de Reyes; là aussi, l'héroïne vainc ses inhibitions imposées par la morale pour se transcender en décidant finalement d'être la seule maîtresse de ses pulsions - ce que rendent très bien les adaptations cinématographiques et télévisuelles -, sur les similitudes entre *Emmanuelle* et *Le Boucher*, cf. note précédente). Au final, plutôt qu'au thème proprement dit, nous nous intéresserons donc à sa mise en forme. Sur ces différents points, cf. notes 55 à 76 et texte correspondant *infra*.

⁴Mandiargues, *Tout disparaîtra*, Paris, Gallimard, 1987.

⁵Guillaume Fabert, *Autoportrait en érection*, Paris, Régine Deforges, 1989. Ouvrage qu'on pourra rapprocher de *Les Mémoires d'une culotte* de Aymée Dubois-Jolly.

⁶En cela on rapprochera ces deux ouvrages de ceux du type de celui de Lafont ou de la collection sado-masochiste, déjà citée, intitulée "La dominatrice". Cf. note 2 *supra*.

⁷Cf. notes 2 et 3 *supra*.

⁸L'auteur se pose comme le témoin de son époque, Fabert, p. 96, et agrmente son discours de considérations esthétique-anatomiques dans la veine du *Kâma-Sâtra*.

⁹Reyes, p. 47.

¹⁰Il faudrait d'ailleurs comptabiliser plus précisément les différentes formes poétiques employées.

¹¹Reyes, p. 47.

¹²Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 225.

¹³Reyes, p. 17.

¹⁴*Ibid.*, p. 38.

¹⁵*Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁶*Ibid.*, p. 21.

¹⁷*Ibid.*, p. 25.

¹⁸*Ibid.*, p. 41.

¹⁹*Ibid.*, pp. 37-38.

²⁰*Ibid.*, pp. 89-90.

²¹Notamment dans la tradition celtique, sur tous les problèmes de l'homme primordial et de l'acquisition du pouvoir - ou du *Moi* - par les plantes, cf. Françoise Le Roux et Christian-J. Guyonvarc'h, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France Université, 1986.

²²Jacques Gélis, *L'arbre et le fruit*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984, p. 26. A ce propos et de manière plus générale, il note également, dans la croyance de tous les peuples et de toutes les époques, la qualité de "fécondateur universel" des végétaux, justement en tant que symboles de la fertilité de la Terre-Mère, cf. note précédente.

²³Sur ce sujet, cf. par ex. la très bonne synthèse de Claude Richard dans Edgar Allan Poe, *Contes - Essais - Poèmes*, Paris, Laffont, 1989, pp. 1336ss.

²⁴Reyes, p. 9.

²⁵*Ibid.*, p. 41.

²⁶Cf. par ex. André-Marie Gerard, Andrée Nordon-Gerard et P. Tollu, *Dictornnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont S.A., 1989, art. "*Daniel (Livre de)*", pp. 245-246.

²⁷Reyes, pp. 51 à 53.

²⁸*Ibid.*, pp. 44-45.

²⁹Le présent de narration (l'imparfait) est ainsi remplacé par le passé simple, marque d'une césure réelle dans l'ordre des discours.

³⁰Reyes, p. 72.

³¹*Ibid.*, p. 83.

³²*Ibid.*, pp. 43-44.

³³Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1988, art. "*Courage*", pp. 302-303.

³⁴*Ibid.*, p. 41.

³⁵Référence aux passages précédents du texte, dans lequel la narratrice identifie les corps faisant l'amour à deux animaux de boucherie, pendus la tête en bas aux crochets de la chambre froide; l'amour est un écartellement lucide et jouissif; c'est l'Amour-Mort, cf. note 23 *supra*.

³⁶Référence apocryphe aux raisins de la colère et par conséquent référence implicite au romantisme noir (c'est-à-dire à la perversion des pulsions vers la charnalité la plus totale).

³⁷Reyes, pp. 72-73.

³⁸Dans le même rapport phallique à la sexualité et à la manière de l'assumer. En outre, en tant que femme, ce retour utérin et matriciel équivaut vraiment pour Reyes, non plus seulement à une prise de conscience de son corps magnifié par l'acceptation de son sexe, mais à une sur-valorisation du *Moi*. Pour une étude psychanalytique du *Manifeste* de 1909 de Filippo Tommaso Marinetti, cf. Fanette Roche-Pézard, *L'Aventure futuriste 1909/1916*, Ecole Française de Rome, Paris, E. De Boccard, 1983, 1ère partie, chap. II, pp. 59 à 109. On se rend compte par ailleurs que la nature est symbolisée par la bestialité, comme dans les contes pour enfants, cf. Bruno Bettheleim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont S.A., 1976, pp. 131 et 265.

³⁹Reyes, p. 86.

⁴⁰*Ibid.*, p. 87.

⁴¹*Ibid.*, p. 90; c'est aussi un symbole de l'amour cannibale, cf. note 20 *supra*.

⁴²Plus sensible dans les passages cités de Reyes.

⁴³Cf. par ex. Sade, *OEuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966, t. III-IV, p. 373.

⁴⁴Fabert, pp. 7-8.

⁴⁵Dont l'anonymat empêche de les reconnaître en tant qu'individus propres.

⁴⁶Reyes, pp. 43-44.

⁴⁷Voire même un symbole du sexe de la femme, comme le confirme le langage érotique, mais aussi son utilisation par la jeune mère au foyer dans les premières images du film *Flirter avec les embrouilles* (1996) de David. O. Russel. La rose peut aussi être le symbole de l'anus de la femme, comme le montre encore le langage populaire (sur lequel Reyes semble parfois jouer sur ce point, ainsi que nous l'évoquons dans notre texte *infra*), ces deux parties du corps de la femme étant associées et souvent confondues dans les mythologies classiques et modernes de toutes les religions dans l'image plus générale du ventre de la femme, lui-même, comme d'ailleurs son sexe, la représentant dans l'inconscient populaire dans son office à la fois amoureux et maternel de réceptacle (du pénis et de l'enfant). Ainsi en Afrique, c'est le calebasse qui représente la Grande Déesse, le *yoni* en Inde, la callipyge (qu'on retrouve pour cela très fréquemment chez les artistes des XIXème-XXème siècle, notamment chez les sculpteurs, à l'exception de peintres comme Auguste Renoir) dans le monde préhistorique, et par exemple la boîte de Pandore affectant, ainsi que le montrent Dora et Erwin

Panofsky, *La boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990, pp. 94 à 96, la forme d'un sexe féminin chez Paul Klee et chez Max Beckmann. De même, antérieurement, Gustave Courbet peignit une toile intitulée *L'origine du monde*, et qui ne représentait rien d'autre qu'un sexe de femme.

⁴⁸ Dont on sait qu'à la période antique, une version prétendait qu'elle n'était qu'une autre forme d'Aphrodite, expression fantasmatique de sa fertilité renaissant perpétuellement, cf. Georges Devereux, *Bambo - La vulve mythique*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1983.

⁴⁹ Devereux, *ibid.*; et *Femme et Mythe*, Paris, Flammarion, "Introduction", pp. 5 à 23.

⁵⁰ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris, Edition des Femmes, 1980 et 1981.

⁵¹ Cf. Devereux, ainsi que *Le Manifeste du futurisme* de Marinetti, ou les premières lignes du premier poème d'*Une Saison en Enfer* (1873) d'Arthur Rimbaud, qui reprennent ce thème de la renaissance dans la boue primordiale.

⁵² Jennifer G., *La Dominatrice - Stage de Cuir*, Paris, Gérard de Villiers, 1993, pp. 121-122.

⁵³ Cf. Chevalier et Gheerbrant, art. "Noir", pp. 671 à 674.

⁵⁴ Pas au sens noble du terme, qui caractérise l'opposition au gréganisme ambiant, mais au sens où les motivations du naturalisme que l'on rencontre chez Reyes, comme nous allons le montrer, ou dans les symboles contemporains, notamment dans ceux de la publicité, ne révèle plus un refus des normes mais une absence de conscience sociale, d'engagement. Il va de soi qu'on ne parle pas là de charité chrétienne, les mouvements caritatifs se développant abondamment, mais de critique réelle et profonde des mécanismes qui dans la société capitaliste réduisent l'individu à l'état d'esclave de la loi du marché, critique qu'on trouve chez Jean-Paul Sartre et chez les philosophes existentialistes, mais aussi dans *Le Prisonnier* de Patrick Mac Goohan, auquel nous faisons référence dans notre texte *infra*.

⁵⁵ Arsan, p. 229.

⁵⁶ Cf. note 2 et 88 *infra*.

⁵⁷ Arsan, p. 228.

⁵⁸ De plus lorsqu'à la fin du *Boucher* la narratrice décide de retourner à l'état sauvage et, pour le dire ainsi, à "s'animaliser", elle nous renvoie à la fin de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

⁵⁹ Reyes, p. 90.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

⁶² Cf. par ex. Maurice Scève, *Délie - Objet de plus haute vertu*, Paris, Gallimard, 1984, et Etienne Jodelle, *OEuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1965 et 1968.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ Cf. Catherine Johns, *Eros dans l'art antique - Sexe ou symbole?*, Rome, Gremese International, 1982.

⁶⁵ Cf. Chevalier et Gheerbrant, art. "Rose", pp. 822 à 825.

⁶⁶ Cf. France Le Corsu, *Isis - Mythe et Mystère*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, pp. 159ss.

⁶⁷ Reyes, *Derrière la porte - Une aventure dont vous êtes le héros*, Paris, Robert Laffont, 1994.

⁶⁸ Cf. par ex. l'éd. de Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, 1976, "*La Genèse de La Paysanne perversité - Principales étapes*", pp. 29-30, et le texte lui-même, pp. 35 à 559.

⁶⁹ Cf. note 2 *supra*.

⁷⁰ Cf. par ex. Pacreau.

⁷¹ Cf. entre autres Matthews Grieco, fig. 111 p. 366; Le Corsu, pp. 74 à 86, 98 et 231; Henri Seyrig, "*La triade bétyopolitaine et les temples de Baalbek*", *Syria*, 1929, pp. 314 à 356; et Robert Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques - Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, E. de Boccard, 1966.

⁷² Jean Piaget, *L'épistémologie génétique*, Paris, PUF, 1970, pp. 15 à 58.

⁷³ Reyes, p. 77.

⁷⁴ Cf. par ex. Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris, E. De Boccard, 1954, p. 123.

⁷⁵ Cf. par ex. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 92 à 98; et Alain, *Idées*, cité par Chevalier et Gheerbrant, art. "Ventre", p. 999.

⁷⁶ C'est n'est sans doute pas un hasard si Reyes a choisi de mettre en parallèle le mythe médiéval occidental bien connu de l'*Unio Mystica* avec une problématique religieuse antique, par conséquent sans aucune réalité pour la plupart des lecteurs contemporains, comme Arsan qui, utilisant l'Asie pour lieu des ébats de son héroïne, a fait entrer dans sa démonstration les préceptes théologiques extrêmes orientaux (même si ceux-ci furent plus connus des hippies que ne l'est Apulée du lecteur contemporain). Dans les deux cas, la volonté polémique passe par une référence intellectuelle.

⁷⁷ Cf. note 26 et texte correspondant *supra*.

⁷⁸ Ainsi qu'à un niveau moindre les "romans-vérité" de Madame Claude ou de Hollander, bien que ceux-ci néanmoins, à but beaucoup plus directement commercial, soient, quant à eux, l'exact pendant, érotique, des ouvrages de la fameuse coll. "Harlequin". Cette affirmation peut sans doute paraître curieuse au premier abord, mais pour s'en convaincre il suffit de comparer le monde éthéré dans lequel gravite les call-girls des romans de Madame Claude ou de Hollander avec celui, tout aussi évanescant, des romans "Harlequin". De plus, une telle comparaison a tout son objet quand on sait, d'une part, que De Villiers, dans sa série "Brigade des Mœurs", reprend à peu près le même principe de départ, et qu'en outre, la coll. "Harlequin" a aujourd'hui étendu son champ d'action aux romans fantastiques et aux romans policiers, les uns comme les autres mélangeant dans ces deux toutes nouvelles séries (puisqu'elles datent de 1995) le monde des amours exotiques et passionnées de la première série respectivement aux récits d'épouvante et à la résolution d'affaires criminelles.

⁷⁹ Mais cette fois du point de vue masculin, puisqu'il dépeint les femmes dans leur anatomie ou leur sexualité, mais pas dans leur être propre. Il faut en outre noter que le titre de Fabert exprime en lui-même sa l'apendance vis-à-vis des courants philosophiques naturalistes de la fin du XVIII^e siècle (Rousseau, Sade, le romantisme noir, etc.), par la définition précise d'"*Autoportrait*" qu'il donne au livre (très peu employée dans la peinture contemporaine, l'art du portrait en général ne servant plus qu'à briser son rôle social, ce qui n'est pas le cas chez Fabert, ni dans la photographie, cf. par ex. l'oeuvre de Nadar ou celle, thématiquement plus proche de l'*Autoportrait en érection*, de Robert Mapplethorpe), et sa référence explicite (et baroque) à la charnalité, par le terme d'"*érection*".

⁸⁰ Suivant le mode binaire Moi/l'Autre, Nous/Eux.

⁸¹ Chez Reyes, la relation à l'autre passe en effet par l'image de la mort de l'Autre, et l'assouvissement de sa propre charnalité.

⁸² En outre du *Hasard et la nécessité* de Théodore Monod, on pourra consulter par ex. André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen et Françoise Zonabend, *Histoire de la famille*, préf. Jack Goody, Paris, Armand Colin, 1986; Konrad Lorenz, *Trois essais sur le comportement animal et humain*, Paris, Seuil, 1974; et Bronislaw Malinowski, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, François Masp co, 1970. A l'inverse, le XVIII^e siècle envisageait encore le retour à une certaine forme de structure sociale simple comme une réf. à l'"*Age d'or*", cf. par ex. Goethe, *Essai sur la métamorphose des plantes* de 1790 et *La métamorphose des animaux* de 1819; Guy Demerson, "Le mythe des âges et la conception de l'ordre dans le lyrisme de la *Pleiade*", pp. 271 à 294 de *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, Manchester University Press et New York, Barnes & Nobles Inc., 1970; Matthews Grieco, pp. 165 à 211; E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 53 à 103ss.; et *L'OEuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 278 à 302 et fig. 113 à 119. La solution de continuité entre ces deux positions peut sans doute (avec les réserves que cela implique, cf. note 2 *supra*) être située au XIX^e siècle et au début du XX^e, avec l'avènement de la machine, cf. aussi Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 89 à 105, 145 à 155, et 156 à 169, et une nouvelle conscience d'appartenir à un Ordre réellement supérieur. Nous pensons plus particulièrement ici à *La Malle-Poste anglaise* de 1849 de Thomas de Quincey, "Double assassinat dans la rue Morgue" de 1841 d'Edgar Allan Poe, ainsi qu'au "Corbeau" de 1845 (oiseau assimilé par l'auteur au perroquet, et dont le langage inepte s'oppose aux volontés de rationalisation de l'amant mélancolique, cf. "La genèse d'un poème", pp. 1012 à 1017 de Poe, *Contes - Essais - Poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989), à *La Métamorphose* de 1916 de Franz Kafka (y compris à la "Communication à une Académie", au "Nouvel

avocat", ainsi qu'au "Vantour" et au "Maître d'école de village" par ex.), à *La ferme des animaux* de 1943 de George Orwell, aux *Animaux dénaturés* de 1952 de Vercors, ou bien encore au futurisme.

⁸³ Autrement dit, là encore, l'*Unio Mystica*.

⁸⁴ A un niveau plus général, cela correspond à la volonté contemporaine des femmes de ne plus seulement pouvoir faire la même chose que les hommes - ce qu'elles revendiquaient il y a une trentaine d'années (à cet égard, il est significatif que Arsan, comme nous l'avons évoqué, joue sur le mythe de la femme-objet associé à celui de l'amour partagé pour faire accepter l'idée que son héroïne puisse, sans être dépréciée, avoir plusieurs amants, comme les hommes peuvent avoir plusieurs maîtresses) -, mais plus radicalement pour être reconnues comme les égales des hommes. Le problème du salaire est révélateur: il y a trente ans les femmes se battaient pour avoir le droit de travailler, aujourd'hui pour avoir, à travail égal, salaire égal. L'égalité n'est donc plus revendiquée aujourd'hui par le biais le droit à l'acte, mais par celui, plus simple, d'être. C'est justement, comme nous le montrons dans notre texte *infra*, cette évolution que rendent les textes d'Arsan et de Reyes, la première revendiquant le droit au même plaisir que les hommes - droit qu'elle doit encore, pour le faire admettre, subordonner au bon vouloir des hommes (en l'occurrence l'amant d'Emmanuelle, c'est en effet pour prouver son amour envers lui que l'héroïne se livrera à tous les hommes qui lui plairont ou qui auront envie d'elle) -, la seconde revendiquant son propre plaisir comme but final de tout acte amoureux.

⁸⁵ Cité note 2 *supra*.

⁸⁶ Il ne s'agit pas là, bien sûr, d'une vue d'ensemble sur genre érotique, mais simplement d'un essai de comparaison entre trois tendances de la littérature érotique, dont les oeuvres nous semblent directement s'inspirer les unes des autres. Pour une étude plus complète de la littérature érotique du XVIIIème au XXème siècle, ainsi que de la littérature érotique féminine, cf. Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, pp. 143 à 287; on regrettera seulement que l'auteur d'une part n'ait pas essayé d'engager une véritable réflexion sur l'érotisme à travers les âges (puisque'il en étudie les origines dès l'Antiquité) et se soit contenté de résumer les oeuvres les une après les autres, qu'ensuite il soit arrêté à la littérature surréaliste de la première moitié du XXème siècle, et qu'enfin il exprime des restrictions sans fondement et purement anti-féministes sur la littérature érotique des femmes, "*moins aptes (que les hommes) à (...) convertir (leurs "sensations sexuelles") en id "s et en images"*" car, selon lui, "*l'érotisme des femmes (est) beaucoup moins cérébral que celui des hommes*", *ibid.*, p. 247. Nous avons vu que les oeuvres d'Arsan, et de Reyes par ex. (mais nous pourrions bien sûr citer aussi celles de Sappho, *Alcée - Sappho*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, pp. 189 à 324, de Colette, ou bien encore de Deforges) démentent avec talent ce curieux *a priori*.

⁸⁷ Barthes, *Sade - Fourier - Loyola*, pp. 39 à 42.

⁸⁸ Arsan, pp. 234-235.

⁸⁹ Comme l'ont par exemple très bien montré les auteurs de l'émission "*Débandade*" du 2 Juin 1996, diffusée sur Arte.